

## *Tête à tête* de Paul Edmond ou de la danse du fumiste à la danse de mort

Anne-Marie Beckers

---



**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/textyles/1772>

DOI : 10.4000/textyles.1772

ISSN : 2295-2667

**Éditeur**

Le Cri

**Édition imprimée**

Date de publication : 15 novembre 1989

Pagination : 190-200

ISBN : 2-87277-000-3

ISSN : 0776-0116

**Référence électronique**

Anne-Marie Beckers, « *Tête à tête* de Paul Edmond ou de la danse du fumiste à la danse de mort », *Textyles* [En ligne], 6 | 1989, mis en ligne le 05 octobre 2012, consulté le 21 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/textyles/1772> ; DOI : 10.4000/textyles.1772

---

## TÊTE À TÊTE DE PAUL EMOND OU DE LA DANSE DU FUMISTE À LA DANSE DE MORT

Après un détour par le théâtre — *Les pupilles du tigre* en 1986 —, Paul Emond renoue dans *Tête à tête* avec le ton et la manière de ses deux premiers romans. Dans *La danse du fumiste* (1979), une seule longue phrase «danse» sous nos yeux, rebondissant sans cesse et se déversant en un flot chaotique d'histoires qui s'additionnent et s'accumulent suivant le principe de l'association libre. Comme Caracala, le gars à l'étourdissante faconde, le narrateur lâche la bride à son récit, fait bombance avec les mots, jusqu'au délire, jusqu'à plus soif de tous les possibles narratifs. Un chef-d'œuvre de «fumisterie», ce livre, puisqu'il perd le lecteur dans un jeu d'incessants glissements de sens, dans une multitude de vérités successives ! *Plein la vue*, Paul Emond nous en met dans son deuxième roman (1981), un roman picaresque au ton délibérément parodique, à l'inventivité permanente, à la bouffonnerie débridée. Bateleur qui jongle avec le verbe, l'auteur déploie l'art de conter, jouant du suspense et du détour, ménageant l'histoire dans l'histoire tout en tenant le lecteur en haleine. *Paysage avec un homme nu dans la neige* (1982) opérait une rupture : à la prolixité baroque succédait le dépouillement d'une construction plus géométrique. En harmonie avec le paysage hivernal de haute montagne, une sorte de «glacis» s'emparait de l'œuvre.

Dans *Tête à tête*, Paul Emond retrouve la technique du flux verbal utilisée dans *La danse du fumiste* où le narrateur parlait pour parler, comme une machine qui tourne à vide. Il rejoue également de la mise en abyme et du registre parodique, du foisonnement des intrigues secondaires, de l'accumulation des anecdotes à la limite du crédible. Mais cette fois, fini de rire ! Le roman grince, la cruauté prend irrémédiablement le pas sur la drôlerie... Dans la tradition de *La danse de mort* de Strindberg, c'est à un impitoyable réquisitoire contre la vie de couple que se livre l'écrivain.

Dans un long monologue à mi-chemin entre le lamento et le règlement de compte, Lucienne s'adresse à Léo, son mari, devenu amnésique après avoir mystérieusement disparu pendant trois semaines, alors qu'il était sorti pour s'acheter un paquet de cigarettes. Certes, il pourra compter sur elle pour lui «remettre la mémoire à l'endroit», pour touiller et retouiller dans leur lamentable vie ! En place donc pour la grande lessive ! Occasion rêvée de régler ses comptes face à un interlocuteur muet, réduit à l'impuissance, momie de plâtre clouée sur un lit d'hôpital. Et elle en profitera, la Lucienne ! Enfin, elle peut dire et, dans une interminable accusation-confession, épancher des torrents de «non-dit». «De toute manière, j'irai jusqu'au bout» (p.93),

prévient-elle. Quelle griserie dans cette prise de parole ! Plus elle raconte, plus il en vient ! Comme pour *Le Bavard* de des Forêts, comme pour le narrateur de *La danse du fumiste*, il s'agit de meubler à tout prix «le grand silence qui menace de nous envahir à jamais» (p.103), car «le silence c'est la mort vous comprenez», tandis que «causer ça [...] maintient en vie » (*La danse du fumiste*, p.99 et p.11). Et en effet, plus le récit se déroule, plus Lucienne invente, plus elle se constitue et s'affirme. Qu'importe le vrai et le faux ! L'enjeu est au-delà : il s'agit de tenir Léo en respect, il s'agit d'exister à travers les mots. Quelle comédienne dès lors que cette Lucienne ! Elle s'y entend dans la grande mise en scène — re-mise en scène ? — de leur vie. Comme une actrice sur les planches ; elle peaufine son texte, joue de la digression, ménage le suspense, cultive le trémolo. Sa constante tendance à la dramatisation — elle se «roule dans sa douleur», elle n'a «plus de larmes pour pleurer», elle sombre «dans un abîme sans fin» — souligne l'aspect théâtral du texte. Tout sera donc dit, et à voix haute, encore bien !

### Le pouvoir des mots

Cette championne de l'anamnèse qui a des souvenirs pour deux a découvert le pouvoir des mots et de la parole. Sans elle, Léo est réduit à «une absence de mémoire, un vide béant, une page blanche à tout jamais» (p.102). Non seulement, elle a le pouvoir de le néantiser par un éventuel silence, mais encore celui, abusif s'il en est, de proclamer sa vérité : «je détenais tous les droits de notre histoire», proclame-t-elle (p.102). Sans le moindre scrupule, elle, la comédienne, la tragédienne, érige son discours en vérité absolue. Or, comme la plupart des personnages de Paul Emond — voyez le narrateur de *La danse du fumiste* et celui de *Plein la vue* —, elle est un tant soi peu mythomane. Ivresse de cette liberté créatrice : «Bannière au vent, alors, moi, Lucienne ! Libre ! Enfin ! Enfin ! Et que soit honoré le pouvoir de mes mots ! » (p.69). Fierté aussi : «au carnaval du passé, on ne trouvera pas bonimenteur plus efficace, crois-moi ! » (p.100). Elle est à tel point «emportée dans les cieux par un char de mots ardents» (p.110) qu'elle ne s'exprime que sous la forme exclamative ou interrogative, et plus particulièrement sous celle de l'invective interrogative : «tu n'as pas honte, dis ?». Depuis la longue phrase de *La danse du fumiste*, on savait Paul Emond amateur de défis. Ici, il relève la gageure de n'utiliser ni point, ni point-virgule : c'est qu'un système de ponctuation neutre s'accommode mal du discours de l'excès.

Et Léo, dans tout ça, comment apparaît-il ? En filigrane, bien sûr, puisqu'il n'a pas le droit à la parole. En fait, il s'est toujours tu, face à sa femme. A la hargne de Lucienne, il répondait par une autre cruauté, plus subtile, plus insidieuse : «la grande muraille du silence» (p.60). Son arme à lui, c'est le mutisme : «Dents serrées et bouche cousue ! » (p.45). Or, on le sait, le silence peut s'avérer une forme exacerbée de l'agressivité. Il est d'autant plus insupportable que, prétend la narratrice, dans la vie, Léo fait plutôt figure de beau parleur. Réservées à d'autres qu'à Lucienne, les «grandes expressions au panache blanc» (p.98), la «rhétorique fleurie» (p.36) de «Monsieur le poète» !

Maintenant sur son lit d'hôpital, il a poussé le mutisme jusqu'à l'absurde puisque, en même temps qu'amnésique, le voilà devenu aphasique ! Mais peut-être est-ce précisément pour cette raison que, en fonction d'une étrange dialectique, Lucienne va pouvoir prendre le relais et trouver le langage flamboyant qui convient à sa haine ? « Ne suffit-il pas que tu te mettes en tête de te recycler au grand théâtre de l'amnésie pour que mon parler devienne élégant, pour que mon vocabulaire fleurisse, pour que de mes lèvres sortent des mots que ne dédaigneraient ni un prédicateur ni un ministre ? » (p.110). Enfin, celle qui n'a jamais vraiment été écoutée tient son auditeur à sa merci !

### Lucienne Falinchkeau, Bovary et Médée ?

Néanmoins, il n'est pas un personnage de roman, aussi vil soit-il, qui, lorsque l'on se donne la peine de scruter sa vérité, ne s'avère plus complexe, sinon plus humain qu'une première lecture ne le laisserait entendre. Qu'en est-il de Lucienne, cette « stigmatisée de la relation conjugale » ? (p.30).

A première vue, elle apparaît comme un personnage caricatural. Insupportable à force de donner dans les larmes, les lamentations et les récriminations ainsi que dans les topiques de la femme dévouée, sacrifiée à l'ingratitude des hommes. Incomprise, victime-née, elle maudit « le funeste jour » où elle a rencontré son mari. Lui, en contrepoint, fait figure de coupable absolu.

Un peu Bovary aussi, en ce qu'elle juge son existence médiocre et aspire à un autre destin. Le mirage du beau monde... Ainsi explique-t-elle à son mari la délicatesse d'un baise-main, tout en ajoutant : « Mais comment aurais-tu accès à tout ce raffinement, mon pauvre ami ? » (p.56). Comme Emma vis-à-vis de Charles, elle n'éprouve que mépris pour ce représentant de commerce en lingerie fine, poète amateur de surcroît. Quant à ses fréquentations : « Qu'est-ce que nous avons à faire avec ce monde-là, Léo, je te le demande, je n'en peux plus de toute cette vulgarité ! » (p.57). Déçue, désillusionnée, en proie à la monotonie du temps qui passe, elle tentera, comme Emma, de se griser à travers des amours idéalisées. Et comme Emma encore, elle ne se remettra jamais en question.

Par contre, quelle maîtresse femme dans l'art de l'attaque ! La technique s'avère bien au point : elle accuse et culpabilise l'autre pour mieux s'absoudre elle-même — après tout, elle est bien la maîtresse de son patron depuis une dizaine d'années, et aussi de Paul, le vieil ami de famille... Les scrupules ne l'étouffent pas et le ressassement accusateur s'exprime à travers les locutions prépositives : « à cause de toi », « par ta faute », auxquelles fait écho le « grâce à moi »... « Oui, je pleure, Léo, à cause de toi, à cause de toi encore une fois ! » (p.21), ou encore : « un beau matin, à cause de toi, je suis devenue mauvaise » (p.105). Machine qui tourne à vide et trouve sa satisfaction à répandre l'insatisfaction. A la moulinette du reproche, tout passe, même les griefs les plus mesquins, les plus médiocres, les plus minables.

Comment, dès lors, faire la part de la détresse vraie ? « Une insupportable boule de souffrance qui me réveille la nuit, qui me fait suffoquer »,

clame-t-elle (p.30). Après tout, n'a-t-elle pas vécu le suicide de son premier amant, la paralysie de sa mère, n'a-t-elle pas assisté aux ébats de son mari et de sa meilleure amie ? N'a-t-elle pas des raisons d'être réellement meurtrie, blessée et de pousser un « hurlement de colère et de dépit » (p.25) ?

Les récriminations de Lucienne font songer aux imprécations de la tragédie antique, et plus particulièrement au mythe de Médée. Si la magicienne, trahie par son époux Jason, trouve à assouvir sa haine en mettant à mort ses propres enfants, Lucienne, elle, distille sa vengeance : elle empoisonne à petites doses de venin l'époux coupable. Par ses révélations d'abord, lorsqu'elle dépeint sadiquement l'illumination du plaisir physique avec un autre : « et alors c'est le plaisir tout entier comme un ressort d'acier tendu de la plante des pieds au bout de mon crâne et dans mon ventre une fontaine de feu : aucun homme ne m'a fait connaître ça, surtout pas toi ! » (p.71). Par la cruauté avec laquelle elle dévalorise et dévirilise constamment son époux, ensuite : « Si au moins tu étais un homme » (p.85), « Tu ne fais vraiment pas le poids » (p.81) lui assène-t-elle. Femme castratrice, elle veut dominer, réduire l'autre à sa merci : « Tu me demanderas pardon à genoux, tu me lécheras les pieds ! » (p.61).

Peu à peu, plaintes et récriminations font place à la révélation fondamentale, celle d'un passé meurtrier. Comme la magicienne de la tragédie antique, Lucienne s'est réalisée, « superbe et glorieuse dans (son) grand rôle de vengeresse » (p.122) en empoisonnant Liliane, l'amie d'enfance, la maîtresse de Léo. Mais le génie sadique de Lucienne a consisté à faire de son mari le complice malgré lui du meurtre. Aussi bien à travers les mots chargés de venin qu'à travers la poudre blanche qui tue, notre Médée a trouvé l'instrument de sa vengeance. Et cette vengeance lui procurera un plaisir voluptueux, semblable à un orgasme. Noces flamboyantes d'Eros et Thanatos.

### Les démons intérieurs

Ce monstre sanguinaire qu'est devenue Lucienne, un personnage l'avait percé à jour, Charles, l'artiste-peintre, l'amant de jeunesse. Il avait peint d'elle un portrait au visage morcelé — thème récurrent chez Paul Emond —, révélant ainsi sa face cachée, ses fantômes intimes. Mise à nu, dépossédée, elle avait voulu « crever cette toile immonde »<sup>1</sup>. A mi-chemin environ du récit, cet épisode capital en préfigure la fin.

En effet, Lucienne refuse de tout son être ce « miroir macabre », double négatif d'elle-même. Cette tête difforme, à la manière de Francis Bacon, « qui surgissait sur fond rouge sale, comme si elle sortait des mains du bourreau ! » (p.75) n'annonce-t-elle pas le dépeçage final du corps de Liliane ? Paul Emond s'amuse à multiplier les indices sur le chemin de la tragédie antique. Cette « tête de Gorgone », comme dit Lucienne, n'appelle-t-elle pas la figure de Méduse, la troisième des filles du Couchant, dont Persée, avec l'aide

<sup>1</sup> Là encore, on retrouve un fantasme propre à l'univers de Paul Emond, celui de la toile lacérée. Dans *Les pupilles du tigre*, le dompteur Meisterlich déchire d'un violent coup de fouet le portrait du fauve.

d'Athéna, trancha la tête<sup>2</sup> ? Comment ne pas voir là une préfiguration du motif final de la tête coupée ? Outre le fait que les Gorgones apparaissent comme une personnification de la méchanceté, de la cruauté, de l'horreur...

Cependant, si Lucienne est un monstre, elle est aussi la proie de ses monstres intérieurs. Non seulement son amant lui apparaît comme dans ses rêves avec la tête grimaçante de ses tableaux, mais encore l'image d'une tête immonde, baveuse — encore une tête, dira-t-on ! — qui la rattrape à la course et se colle à elle, hante ses cauchemars. Elle finit par se haïr elle-même au point de ne plus oser se regarder dans un miroir. A-t-elle jamais pu reprendre possession de son visage, de son «visage d'apparence», comme elle l'appelle (p.77) ? Si encore elle pouvait porter un masque ! Mais elle soupçonne Léo d'avoir fait disparaître les masques du carnaval vénitien : plus question de «jouer la Colombine des miroirs» (p.78) !

Son vrai visage est désormais dévoilé, celui d'une femme qui porte la mort. «Est-ce vraiment ma faute s'il n'y a, autour de moi, que le malheur et la mort ?» (p.74). En vertu d'un passé — le suicide de son amant, l'accident de sa mère — et en fonction d'un avenir — le meurtre de Liliane —, sa vie apparaît «comme un cimetière, un charnier, une morgue, un ossuaire» (p.104). Un motif, celui de la tache de sang indélébile sur sa robe, annonce ce destin funèbre (p.73 et 138). Pourtant, s'il est tout entier tendu dans la réalisation de sa vengeance, le personnage de Lucienne n'en est pas pour autant univoque. Petit à petit, au fil du récit, il s'étoffe, s'épaissit jusqu'à révéler sa vulnérabilité, trouver son humanité. Ne sont-ce pas les frustrations accumulées, les rancœurs enfouies qui forment les monstres ? Et Lucienne n'est-elle pas un monstre blessé, malade de manque d'amour ? Comme la *Thérèse Desqueyroux* de Mauriac, elle a souffert de ne pas avoir été écoutée. D'un père qui faisait le sourd, elle est passée à un mari qui ne voulait pas l'entendre. « Rien que de l'indifférence, rien que de l'ignorance » (p.51), se plaint-elle. Le procès de la conjugalité se fait aussi constat d'incommunicabilité.

Sa jalousie remonte sans doute à une détresse plus archaïque, la peur de manquer : «plus rien pour moi», petite phrase qui vient du fond des temps... Elle craint sans cesse d'être dépossédée, d'où sa réaction émotive démesurée lorsque Léo investit la petite chambre où elle rangeait ses affaires de jeune fille. Une histoire qui lui est restée «comme un os en travers de la gorge» (p.30). On songe à Grégoire Samsa dans *La métamorphose*, exclu du salon familial. Et surtout au père de Lucienne, chassé par sa femme du lit conjugal à cause de ses ronflements, relégué ensuite sur un divan dans le couloir, de l'autre côté de la porte, relégué enfin dans un cagibi sans fenêtres. Anecdote terrible, à la limite du tragique et du burlesque, qui n'est pas sans expliquer la genèse du personnage de Lucienne.

---

<sup>2</sup> Peut-être peut-on aller plus loin encore et se dire que ce n'est pas un hasard si Paul Emond joue de l'apparemment nom propre - adjectif : « Médusée, absolument médusée, ta Lucienne ! » (p. 83). On connaît le côté ludique de l'écrivain qui peut s'amuser de la mise en abyme référentielle... Du jeu d'échos également : la grand-mère de Lucienne, sous l'orage, appelle également l'image de la méduse (p. 66) !



C'est que l'atavisme est lourd à porter, en effet. Sa mère, culpabilisante à souhait — «J'ai tant souffert pour te mettre au monde, si tu savais, mon enfant ! » (p. 63) — lui insinue l'idée qu'il aurait mieux valu pour elle ne jamais être née. Cette peur, Lucienne l'a intériorisée en ne voulant pas d'enfant. De sa grand-mère, elle a sans doute hérité des talents de tragédienne<sup>3</sup> et du caractère autoritaire. Et comme les scénarios familiaux sont faits pour être rejoués, la relation de la mère et de la grand-mère, mélange de haine et de dépendance, préfigure celle de Léo et de Lucienne. Tout cela, cette dernière le dénonce : «Déjà avec mes parents, c'était pareil et c'est ça le plus terrible : une vie qui se répète, qui ne cesse de se répéter, on croit qu'un jour tout va changer et puis rien ne change, on ne fait que tout recommencer — j'ai passé mon enfance à attendre d'être libéré d'eux, à me dire qu'un jour je volerais de mes propres ailes : le lendemain, ce qu'on peut rêver du lendemain ! » (p.97).

Comme tous les personnages de Paul Emond, Lucienne se sauve de la grisaille du quotidien en remplissant «la petite cape à nuages». Si le «roman familial»<sup>4</sup> joue un rôle primordial dans *La danse du fumiste*, les personnages de *Tête à tête* connaissent la même tentation. Lucienne avoue sa tendance à se raconter qu'elle est quelqu'un d'autre, à changer de personnalité (p.98). Léo, lui, aimerait s'«inventer des vies fabuleuses», «descendre dans [ses] rêves en toute tranquillité» (p.29).

Au fond d'elle-même, Lucienne connaît sa détresse. A la fin du roman, elle ira jusqu'à dévoiler ses véritables manques. «Si seulement, même du plus profond de ta surdité, tu prononçais mon nom : Lucienne ! J'ai tant besoin qu'on prononce mon nom, mon simple nom, j'ai tant besoin qu'on me dise que j'existe ! » (p.103). Elle s'abaisse même à quémander : «Est-ce que je ne méritais pas un tout petit peu d'affection ? Et même un tout petit peu d'amour ? » (p.133). Ainsi, cet être de mépris, cet être de haine se métamorphose-t-il en un être de vérité, celui qui dit l'indicible. Après tout, peut-être suffirait-il pour se sauver de «quelques pauvres mots» à échanger contre un flux torrentiel et destructeur ?... De tragédienne qu'elle était, Lucienne est devenue un personnage tragique qui atteint au pathétisme.

### «Amour et haine mêlés, produit de l'enfer»

Au-delà du personnage de Lucienne et de celui de Léo, il reste à analyser un personnage bicéphale, le couple Léo-Lucienne. C'est à un implacable réquisitoire de la relation duelle homme-femme que se livre Paul Emond.

<sup>3</sup> Lorsque sa fille l'envoie faire une course et que, par malheur, un orage éclate, elle s'écrie : «Ma propre fille qui m'envoie à la broncho-pneumonie ! Qui me condamne à mort ! Georgette, tu as assassiné ta mère avec préméditation ! » (p. 66).

<sup>4</sup> Dans *Origine du roman ou roman des origines*, Marthe Robert définit ainsi le «roman familial» : pour pallier «l'explicable honte d'être mal né, mal loti, mal aimé, l'enfant en vient à raconter une histoire qui n'est rien d'autre en fait qu'un arrangement de la sienne » (p. 46).

Le roman s'ouvre et se ferme sur une petite phrase — «Une femme a tant besoin d'un homme» — qui instaure le thème majeur de la dépendance affective. A son époux, Lucienne s'accroche comme une naufragée : «Et pourtant, je n'ai plus que toi, Léo, et c'est bien là le drame» (p.81), mais à son tour, elle installe la dépendance de Léo. Et les voilà indissolublement liés, rivés l'un à l'autre. Certes, elle aurait pu ne pas le rejoindre après son accident, ou du moins ne pas le reconnaître. Mais la chambre d'hôpital se mue imperceptiblement en cellule de prison : comme les personnages de *Huis clos*, ceux-ci génèrent leur propre enfer. Ils se situent dans la lignée de ces couples haineux et sado-masochistes qui ne peuvent se passer l'un de l'autre : ceux de *La valse des toréadors* d'Anouilh, du *Chat* de Simonon, de *Qui a peur de Virginia Woolf* de Edward Albee, ou de *La danse de mort* de Strindberg, dont les personnages s'exclament : «Amour et haine mêlés, produit de l'enfer».

En même temps, Léo et Lucienne se livrent à une lutte acharnée pour le pouvoir : «Car c'était toi ou moi, Léo, je n'avais pas le choix [...] Et à présent que je t'ai retrouvé, que je te tiens, que je te tiens comme jamais je ne t'ai tenu, tu ne me quitteras plus, plus jamais, plus question !» (p.96). Mante religieuse, boa constrictor, elle se l'approprie pour se l'aliéner : il est sa proie. «Je te serre, moi, tout contre moi, je te serre de toutes mes forces, je t'étouffe lentement mais sûrement» (p.96). Elle tient enfin ce personnage insaisissable, ce personnage qui lui échappe car il ne livre pas ses secrets, «un masque, un fantôme, un personnage de carnaval, un spécialiste du vide, de l'inconsistance, de la dérobade, du mensonge, un être lunaire qui vous glisse entre les doigts dès qu'on en a besoin» (p.117). L'emploi des possessifs («mon Léo», «ta Lucienne») signifie cette volonté d'accaparer.

Celui des pronoms personnels aussi, puisque, insensiblement, Lucienne va passer du «tu» au «nous». L'accusé va devenir complice ; les ennemis, comparses : «La Liliane, tu le sais bien, c'est notre affaire à nous» (p.94). Ainsi, grâce au sacrifice propitiatoire seront célébrées leurs «noces de sang» (p.107). Après le meurtre, l'euphorie et l'illusion de la fusion amoureuse. «Pour peu, nous ne formerions plus qu'un même corps et qu'un même sang» (p.134). C'est l'intimité retrouvée, le chant du «toi et moi», du «pour toujours»... le mythe de l'amour plus fort que la mort. Il s'en faut de peu qu'on ne verse dans le romantisme et l'attendrissement. Mais ce serait mal connaître Paul Emond qui ne lâche jamais longtemps la bride aux sentiments — ou plutôt qui lâche un court instant, puis qui aussitôt reprend. Non seulement il joue sur la frontière du réel et du fictionnel en parlant des deux complices comme «de petits personnages perdus quelque part dans un coin du récit» (p.137), nous rappelant dès lors leur statut de «figures de papier», mais encore il glisse peu à peu des frémissements romantiques aux clichés du romantisme noir — monastère en ruines, cimetière —, introduisant ainsi un second degré parodique dans le récit.

L'extase amoureuse est de courte durée. De toutes façons, «il y a toujours un moment où tout se brise» (p.139). L'image du corbeau est annonciatrice de mort. Le froid s'installe, avec l'obscurité qui noie le contour des choses. Tout va à la dérive. Le récit se dilue dans un délire fantasmatique tragico-burlesque. Lucienne offre à Léo ce qui reste du corps dépecé de son ancienne maîtresse : la tête congelée... Mais bientôt tout se confond : à la



tête de Liliane se substitue celle de Lucienne et c'est cette dernière, toute «frémissante encore» que Léo devra embrasser, comme le fit Mathilde de la Môle pour Julien Sorel à la dernière page du roman *Le rouge et le noir*. Ultime reconnaissance exigée par Lucienne au-delà de la mort. *Tête à tête*, disiez-vous ?... Si le final est théâtral à souhait, il n'en pose pas moins la question fondamentale du rapport dialectique des deux personnages : qui, de Lucienne ou de Léo, est le bourreau, qui la victime ?

Tout se confond en effet. Une fois de plus, la rivalité mimétique — c'est là le thème majeur de *Paysage avec un homme nu dans la neige*, mais aussi celui de *La danse du fumiste* — est à l'œuvre : «Tu t'étais servi de la Liliane pour me torturer ? Je ferais pareil !» (p.104). Victime pour bourreau. Bourreau pour victime. Léo et Lucienne sont renvoyés dos à dos. A y bien regarder, ces personnages en lutte, en opposition, s'avèrent curieusement semblables : même talent oratoire, même cruauté, même goût pour la comédie — «comédien, va ! », lui dit-elle ( p.15 ) —, même aptitude pour les larmes, même penchant à la mythomanie — «tu n'étais qu'un odieux menteur» (p.104) —, même propension à la rêverie. Alors, encore une histoire de doubles ? A force de vivre vingt ans ensemble, ne déteint-on pas l'un sur l'autre ? On songe encore à *La danse du fumiste* où le narrateur s'empare peu à peu de la personnalité et des dons de Caracala. Et l'on revient au thème de la dépossession.

## L'art du roman

Dans un registre à la fois ludique et savant, Paul Emond joue sur les chambres d'écho et les mises en abyme, non seulement à l'intérieur d'un même roman, mais encore d'un roman à l'autre<sup>5</sup>. Ainsi l'histoire de Madame Sangarre apparaît-elle à deux reprises dans *Tête à tête* (pp.47 à 49 et p.99), rappel de la scène désopilante des «clausettes» de *Plein la vue*. Dans la première version, Lucienne imagine les ébats de son mari et de Madame Sangarre dans les toilettes du train ; dans la deuxième version, c'est elle, alias Madame Sangarre, qui raconte à son mari sa chevauchée avec l'inconnu du train. Variations sur un thème connu : la jalousie, mais aussi, une fois encore, usurpation du rôle de l'autre.

La scène du meurtre de Liliane, elle aussi, est racontée deux fois. Jeu sur les possibles narratifs ? Mais aussi dilution de l'ordre du réel. A quelle version faire confiance : à celle de la strangulation ou à celle de l'empoisonnement ? Et si c'étaient les mots, simplement, qui tuaient ? A plusieurs reprises, en multipliant les versions d'un même événement, Paul

<sup>5</sup> Dans *Tête à tête*, il fait par exemple une allusion moqueuse à son premier roman : « Pas [ la danse ] de l'amnésique, je la connais ! Ni celle du fumiste, je la connais aussi ! » ( p. 61 ), ou encore, il réutilise le prénom de certains personnages comme Marie-Ange ou Madame Sangarre. Il va même jusqu'à reprendre tel quel un passage de *Plein la vue*, p. 63 : « elle était installée sur moi bien confortablement, en cavalière qui sait ce que chevauchée veut dire ». *Tête à tête*, p. 99 : « j'étais installée sur lui bien confortablement : en cavalière qui sait ce que chevauchée veut dire ! ».

Emond nous rappelle que nous sommes dans le domaine de la pure fiction. Ne va-t-il pas jusqu'à introduire le doute quant à la réalité des rapports entre Léo et Lucienne lorsque cette dernière raconte — courte histoire dans l'histoire — qu'elle est entrée par hasard dans une chambre d'hôpital où se trouvait un amnésique et qu'elle s'est fait passer pour sa femme ! Mise en abyme qui donne le vertige et nous oblige à rompre avec nos habitudes de lecture... Si Lucienne délire, le rôle du lecteur n'est-il pas de s'astreindre au «dé-lire», de privilégier l'ordre textuel plutôt que celui du réel ? On s'inscrit bien dans une esthétique du roman contemporain qui refuse de voir dans la fiction une simple transposition de la réalité et qui n'a que faire du principe de non-contradiction.

Dans son article intitulé *Narration et digression*<sup>6</sup>, Michel Otten a mis en évidence le rôle de la digression contradictoire dans *La danse du fumiste* en particulier, et dans toute œuvre marquant un tournant de la modernité, en général. Il s'agit, à travers les tâtonnements du récit, de «montrer l'œuvre se faisant», de «faire apparaître au sein même du texte tout le mouvement créateur». Cela s'applique particulièrement bien à *Tête à tête* où le récit se construit au fur et à mesure du discours de Lucienne, un mot entraînant un autre, selon la technique des générateurs<sup>7</sup>.

Sous un foisonnement apparent d'histoires dans l'histoire selon un procédé d'enchâssement et malgré de nombreux détours, *Tête à tête* obéit cependant à une mécanique rigoureuse. A un certain moment, les destins des différents personnages secondaires se recoupent dans un même réseau de communication. La fiction apparaît dès lors comme un jeu de construction autour du personnage central : l'enchevêtrement des anecdotes phériques se dénoue peu à peu pour nous amener, comme à travers un entonnoir, vers l'inébranlable progression de Lucienne à la rencontre de la mort. La composition est donc à la fois linéaire, en ce qu'elle est axée sur la détermination du personnage, et foisonnante, par l'enchaînement des souvenirs selon la méthode de l'association libre et l'accumulation des digressions. En boucle, enfin, puisque l'incipit rejoint l'excipit.

L'art du roman, selon Paul Emond, apparaît comme un jeu où l'intelligence le dispute à l'érudition et à l'humour. Tragi-comédie de la vengeance, *Tête à tête* est, nous l'avons vu, une réécriture du mythe de Médée : l'un des personnages secondaires s'appelle d'ailleurs Jason et sa femme, trahie, tue ses deux enfants — mise en abyme ironique de la référence légendaire. Lucienne elle-même rêve qu'elle offre à Liliane une robe qui prend feu et la brûle vive (p.116), nouvelle version de la tunique empoisonnée de Médée d'Euridipe. Quant à Léo, il part, tel Jason, «chercher la toison d'or sur la lune ou sur Mars !» (p.10). Dès lors, au couple Léo-Lucienne se superpose le couple Jason-Astrid<sup>8</sup>. L'écrivain n'en est pas à un clin d'œil près : si les noms de

<sup>6</sup> in *Narration et interprétation*, Facultés universitaires Saint-Louis, 1984.

<sup>7</sup> Ainsi, dès la première page, on passe d'un hôpital de province situé dans « un trou perdu » à « - aurais-tu perdu la tête ? », ce qui engendre la notion de l'amnésie et préfigure la fin du récit.

<sup>8</sup> De la même façon, Madame Sangarre est un double de Liliane. « Encore une qui avait une grosse poitrine et elle devait te rappeler une autre, même pas nécessaire de la nommer, celle-là » (p. 49).

ses personnages — Léopold (Léo-Paul), Liliane, Astrid, le petit Charles — font écho à notre histoire nationale, on se souviendra qu'Astrid était la première femme du roi Léopold !...

Paul Emond adore mélanger les genres : la tragédie de la vengeance offre en contrepoint une série de variations ludiques, notamment les jeux verbaux sur le motif de la tête coupée. Outre le renvoi au titre<sup>9</sup>, l'auteur accumule les rappels sous forme d'expressions consacrées : perdre la tête, être tête en l'air, monter la tête, etc. On peut ainsi dénombrer quelque cinquante occurrences du mot «tête» : «Perdrais-tu la tête toi aussi ?», «Leur tête et la tienne, Léo, devant la tête de la Liliane à peine dégelée !» (p.141), etc. Rétrospectivement, on peut décoder tout au fil du texte les allusions prospectives : Léo n'est-il pas «le poète à la tête fêlée» (p.28), «pire qu'une tête en l'air : une tête à claques !» (p.46) ? N'écrit-il pas en se regardant dans un miroir, «les yeux dans les yeux [...], en tête à tête avec soi-même» (p.43) ? N'est-il pas fait allusion à Hérode et à Hérodiade (p.47) — qui, comme on le sait, obtint par l'intermédiaire de Salomé (p.119), la tête de Jean-Baptiste —, ainsi qu'à Holopherne (p.140) qui, lui, fut décapité par Judith... Et l'on a déjà fait état du cauchemar de Lucienne qui se sentait poursuivie par une tête posée sur une ventouse, ainsi que de la «tête de Gorgone» que lui avait peinte son amant. Dès les premières pages, il était d'ailleurs fait allusion à sa «tête sépulcrale», «comme une condamnée à mort» (p.10). Ce qui établit le lien avec une autre série de motifs annonciateurs de la fin tragique : «héroïne ensanglantée pour l'éternité» (p.30), portrait sanguinolent (p.72), robe tachée de sang, danse des poisons (p.62), «dépecé vivant» (p.53), etc.

Tout au long du récit, Paul Emond cultive l'ambiguïté : ambiguïté du personnage et ambiguïté du ton — on oscille du tragique au burlesque —, on l'a vu. Ambiguïté du genre — ce «roman» n'est-il pas avant tout théâtral ? Il multiplie en tous cas les allusions à l'art de la scène. Ambiguïté du mode narratif, aussi : a-t-on affaire à un monologue ou à ce que les critiques ont appelé, à propos d'une œuvre fort voisine, *Cinco horas con Mario* de Delibes, un «mono-dialogue»<sup>10</sup>, à savoir un monologue adressé à une tierce personne ? S'insèrent dans ce monologue des passages rapportés en discours direct, des faux dialogues et des questions oratoires. Ambiguïté de l'intrigue, enfin : est-on dans le réel ou l'imaginaire ? L'analyse du décor est à cet égard tout à fait significative : d'un hôpital désaffecté, on passe insensiblement à une prison dans la cour de laquelle rouille une guillotine. En même temps que le soir tombe sur un paysage gelé, on assiste à une sorte de dissolution du décor. Dissolution de l'intrigue et des personnages également, que le rêve entraîne dans un autre monde. Le doute quant à la réalité des choses s'insinue : «Comment savoir, quand on a tant et tant désiré, si tout ne s'est pas simplement passé en rêve ?» (p.118). On songe à la fin de *Paysage avec*

<sup>9</sup> Les titres des romans de Paul Emond sont le plus souvent à double sens : *La danse du fumiste* joue sur la double acception du mot «fumiste», *Plein la vue* est une histoire de faux aveugle et *Tête à tête* renvoie aussi bien à l'entrevue des deux personnages qu'au final macabre.

<sup>10</sup> *Cinco horas con Mario* met en scène une veuve, Carmen, qui s'adresse au cadavre de son époux. D'un ton froid et sarcastique, elle fait le bilan de vingt-trois ans de sa vie conjugale.

*homme nu dans la neige* où Scott se fond dans l'immensité blanche du glacier...

Dans son essai sur Cayrol, *La mort dans le miroir*<sup>11</sup>, Paul Emond fait appel au concept freudien d'« inquiétante étrangeté », à savoir « une inquiétude suscitée par des choses jusque là familières et qui soudain, par le fait de telles ou telles circonstances, deviennent mystérieuses ». Et il ajoute, ce qui s'applique particulièrement bien ici : « Une telle impression, selon Freud, est associée à l'angoisse de la mort » (p.128, op.cit.). La fin de *Tête à tête* correspond bien à cette face nocturne des choses. Le réel se dissout pour faire place à une série de faux-fuyants. Le lecteur est pris de vertige devant une série de reflets. Le roman est devenu anti-roman.

Jeux sur le réel et l'imaginaire, images de masques et de carnaval, monde vu comme un théâtre, ruptures de tons, c'est bien dans la tradition baroque que s'inscrit l'écriture de Paul Emond. En même temps, son côté ludique l'apparente à un courant résolument contemporain qui va de Pérec à Benoziglio. La cruauté du texte, le pessimisme de la vision situent *Tête à tête* dans la lignée de Tchekov et de Strindberg. Ici comme là, la souffrance de l'être prend toute la place, l'amour est réduit au simulacre, les sens — la luxure, aurait dit Ghelderode — prennent le pas sur les sentiments. Et pourtant, Paul Emond ne nous tend-il pas un miroir<sup>12</sup> ? Ne retrouve-t-on pas dans ce personnage de Lucienne, qui une mère, qui une épouse ? Et si nous nous y retrouvons un peu nous-mêmes, au fond de ce miroir ? *Tête à tête*, disions-nous...

Anne-Marie Beckers.

<sup>11</sup> Paul Emond, *La mort dans le miroir*, Jacques Antoine, 1974.

<sup>12</sup> Dans toutes les œuvres de Paul Emond apparaît le miroir comme objet signifiant.